

Christian Hartard  
**Die Subversion frisst ihre Kinder.**  
Notizen beim Spaziergang durch die Stadt der Zeichen

(2009)

Laugh now, but one day we'll be in charge.

Banksy

1

Street Artists scheinen an die Revolution zu glauben. Kaum eine Publikation jedenfalls, die sich der basisästhetischen Bebilderung des Stadtraums annimmt, kommt ohne die Mobilmachung ihres Wortschatzes aus: Rebellion! Subversion! Ziviler Ungehorsam! Widerstand! Guerilla! schreit es von allen Ecken und Enden. Brennen die Barrikaden schon? Sieht man bereits den Strand unter dem Pflaster? Nun, nicht ganz. Vorerst begnügt man sich damit, bunte Aufkleber an Straßenlaternen zu heften. Aber wartet nur...

Mein Vater glaubt übrigens auch an die Revolution. Irgendwo weit links in der Brust des pensionierten Oberamtsrates schlägt ein Revoluzzerherz, das ihn bisweilen drollige Sachen sagen lässt: dass es Zeit sei (zum Beispiel), die Großkopfer endlich an den Laternenmasten aufzuknüpfen. mein vater glaubt allerdings auch an das revolutionäre potential seiner privatorthographie, deren hauptmerkmal in der konsequenten substantivkleinschreibung besteht. Die über Lichtzeichenanlagen und Beleuchtungseinrichtungen der Stadt hinwegwuchernden Stickersedimentationen hingegen gelten ihm als handfeste Beweise eines rapide um sich greifenden Vandalismus.

Mithin ist, wie man sieht, weder über den Begriff der Revolution noch über die angemessene Verwendung von Laternenmasten so leicht Einvernehmen herzustellen.

2

Dass man sich auf nichts mehr einigen kann, ist eine Signatur der Gegenwart. Man mag das Pluralisierung nennen, mag sich an der anregenden Vielgestaltigkeit der Gesellschaft freuen oder ihre verwirrende Unübersichtlichkeit bedauern. Vor allem aber ist ein Gewinn an Freiheit zu verbuchen, einer Freiheit, der auch die Straßenkunst ihre Existenz verdankt: man darf abweichen, widersprechen, sich an etwas reiben. Und man darf sogar auf Verständnis hoffen für manche nichtlegale Form, diese Differenz zu artikulieren - wenigstens bei jenem Teil des Publikums, der darin seine eigene (tatsächliche oder gewünschte) Differenz zum Normalen, Alltäglichen, Konventionellen abgebildet und gerechtfertigt glaubt. Wer indes Sinn aus dem eigenen Anderssein zieht, braucht nicht darüber zu klagen, dass auch die andern anders sind; dass zwar die alten Konsensbegriffe noch bestehen, sich hinter ihrer Fassade aber das, was sie einmal bezeichnen und zusammenhalten sollten, in einzelne Fragmente aufgelöst hat. Gesellschaft, Moral, Wahrheit, Wirklichkeit, das ganze Arsenal an ehemaligen Unteilbarkeiten ist unter den Fliehkräften der Moderne längst zu disparaten Milieus und Funktionssphären, widerstreitenden Interessen und Weltsichten, moralischen Zwiespälten und doppelten Wahrheiten zerfasert, die mit dem seidenen Faden einer Einheitsterminologie mehr schlecht als recht vernäht sind. Trotzdem gibt es ein Unbehagen an dieser Zersplitterung, gibt es den Wunsch nach einheitsstiftenden Momenten, nach einer Verbindung des Auseinanderfallenden, nach einem archimedischen Punkt, von dem aus diese zerteilte Welt noch einmal als Ganzes und Heiles fassbar würde. Die Ahnung, dass ein solcher Ort Utopie, Nichtort bleiben muss, hindert nicht, ihn im Konkreten zu suchen; im öffentlichen Raum unserer Städte meint man ihn zu finden.

Denn darum drehen sich im Kern alle Totengesänge und Wiederauferstehungsvisionen, die den urbanen Freiraum beschwören: dass hier ein Platz sei, gewesen sei oder doch sein müsse, an dem die Gesellschaft sich wie vor einem Spiegel selbst ins Gesicht sehen könne. Ja, besser noch: ein Platz, an dem sie sich in idealisierter Weise als Miteinander aller ihrer heterogenen Elemente erfahren lasse. Eine solcherart harmonietrunkene Konzeption des öffentlichen Raums allerdings ist nicht nur naiv, sondern auch gefährlich totalitär, weil sie als Medizin gegen gesellschaftliche Verwerfungen den Traum einer abweichungsfreien, von Widersprüchen gereinigten sozialen Benutzeroberfläche anbietet. Etwas nüchterner, wenngleich nicht ohne blauäugigen Optimismus, ist da die Hoffnung, die öffentliche Sphäre möge wenigstens ein ehrliches Abbild dieser Verwerfungen bieten: ein Kaleidoskop, in dem das Verschiedene zwar nur nebeneinandergestellt erscheint, aber doch gemeinsam sichtbar ist, in dem die Zumutung des Anderen nicht beseitigt, sondern ausgehalten wird, in dem die Konflikte nicht versteckt sind, aber gerade durch ihre Evidenz lösbar bleiben. Die Idee eines öffentlichen Raums jedoch, der das Versprengte an einer Stelle versammelt und vor Augen führt, setzt voraus, dass tatsächlich alle Zutritt zu dieser Bühne haben. Nichts dürfte unterschlagen werden, nicht das Schöne und nicht das Schäßige, nicht das Laute oder das Leise, das Wohlgeleitene und das Unleidliche. Was aber, wenn selbst die Minimalforderung einer gleichzeitigen Anwesenheit des Unterschiedlichen Illusion ist? Wenn in der Wirklichkeit der auseinanderdriftenden Stadt keineswegs die Gesellschaft sich selbst begegnet, nicht Anderes auf Anderes, sondern nur Gleiches auf Gleiches trifft, weil der öffentliche Raum längst in Funktionszonen zerschnitten und in soziale Monokulturen separiert ist, weil das Nichtvorzeigbare, Störende an den Rand gedrängt wird und sich selbst überlassen bleibt?

Architektur und Raumgestaltung sind zeichenhafte Repräsentationen von Macht- und Ohnmachtverhältnissen, Abdrücke sozialer Strukturen, Ordnungen, Normen, die sich den Insassen der symbolisch überformten Stadt hochwirksam, aber kaum je bewusst als wahrgenommene und deshalb für wahr genommene Realität einbrennen. Was nicht repräsentiert ist, kommt in dieser Realität nicht vor. Wenn also Graffitizeichner, Schablonensprüher, Stickerbefestiger, Cut-out-Kleber, Open-Air-Skulpturen-Installateure, Guerillagärtner, Werbungszerfetzer, Plakatbemaler und andere Straßenartisten von der Mission getrieben sind, sich in den Ritzen der Stadt einzunisten und gegen die blinden Flecken der Wahrnehmung dissidente Aufmerksamkeitsnischen im öffentlichen Raum zurückzuerobern - dann könnten ihre Hinterlassenschaften als Stellvertreter stehen für alles das, was als urbane Ausschussware ausgesondert wird. Sie könnten vermuten lassen, dass es ein Leben jenseits des funktionalen Getriebes gibt, jenseits der architektonischen Kosmetik und der ökonomischen Zurichtung der urbanen Sphäre. Die Produkte der Street Art würden so selbst zu Zeichen: zu Hinweisen auf Abwesendes, oder genauer: auf die Abwesenheit des Abwesenden.

Sie wären, wenn man so möchte, abstrakte Zeichen in Reinform: Platzhalter nämlich für das im öffentlichen Raum Unsichtbargemachte schlechthin.

3

Jede Stadt ist ein Buch. Wie über die Zeilen eines Textes läuft unser Blick oder laufen unsere Füße. Die Häuser und Mauern der Stadt, ihre Straßen und Plätze, die weiten Flächen, die versteckten Hinterhöfe, das Ornament aus Laternen, Litfaßsäulen, Verkehrszeichen, Neonwerbungen: alles das sind Buchstaben, Wörter, Sätze, die gelesen werden wollen. Ausrufezeichen sind darunter wie die Glaspaläste der Banken und Versicherungsunternehmen, die den Kirchen und Rathäusern von einst den Rang abgelassen haben. Fragezeichen mischen sich dazu: eine Baugrube, eine Brachfläche, die Wohnbatterien der Satellitenstädte - was ist früher hier gewesen, wo geht es weiter, wo geht es hinaus? Dazwischen Gedankenstriche - eine Bank im Park, Abstandsrün, eine Brücke von hier nach dort. Vorwärts, rückwärts, seitwärts stottert man an Hauptsätzen und Nebensätzen entlang, stolpert über Auslassungen und Einschübe. Man protokolliert die lakonische Mitteilung einer roten Ampel oder das Quengeln der Reklametafeln, das schroffe Nein eines Zauns ebenso wie die freundliche Aufforderung der Shopping-Malls (die, weil die sanfte Gewalt ihres glitzernden, blitzsauberen, blankpolierten Innern ohnehin das Unerwünschte fernhält, auf Zäune verzichten können). Sich in der Stadt zu bewegen, heißt: Teil einer Geschichte zu sein, die zusammengesetzt

ist aus einer Unzahl von Zeichen; aus Medien einer sozialen Wirklichkeit, die, je nach der kritischen Distanz des Lesers, hinter ihrer symbolischen Kopie offen zutage tritt oder unentzifferbar verborgen bleibt. Doch wer erzählt die Geschichte? Und wie wären unsere eigenen Geschichten dem Text der Stadt einzuschreiben, die unbedeutenden, nur für uns bedeutsamen Episoden, die kleinen privaten Abenteuer?

Wir müssen uns in dieser Stadt der Zeichen einrichten, um sie bewohnbar zu machen. Alltäglich suchen wir den Raum uns anzuverwandeln, indem wir ihn nach unseren Bedürfnissen nutzen (oder ihm ausweichen), ihn mit subjektiven Erinnerungen bekleiden (oder vergessen), seine Symbole als wichtig wahrnehmen (oder als unwichtig ignorieren). Vielleicht gelingt es uns sogar, Stellen zu entdecken, an denen das Fertigfabrikat des städtischen Designs sich austricksen lässt: der Trampelpfad, den man abseits des Weges zieht, das Skateboard, das über Treppengeländer und Betonrampen gleitet. Einer solchen Personalisierung der urbanen Zeichenwelt freilich sind durch rigide Funktionsdefinitionen und die faktische Zweckhaftigkeit der gebauten Umwelt enge Grenzen gesteckt. Ist die alternative Deutung schon existenter Zeichen noch im Grundsatz möglich, scheitert die alternative Herstellung neuer Zeichen durchweg an administrativen, rechtlichen, nicht zuletzt an finanziellen Barrieren. So bleibt auch der Street Art nur, nach den Haarrissen im symbolisch versiegelten Panzer der Stadt zu fahnden, sich in den Fußnoten und zwischen den Zeilen des urbanen Textes anzusiedeln. Ihre Selbstermächtigungsstrategie ist deshalb parasitär: wenn das Potential einer eigenen Zeichenproduktion limitiert ist, kann man immer noch die Waffenlager des Gegners plündern.

Mit eben jener »zersplitterte[n], taktische[n] und bastelnde[n] Kreativität«, die Michel de Certeau *Kunst des Handelns* allen kritischen Konsumenten anempfiehlt, wildert die Straßenkunst im Fundus der ohnehin vorhandenen Medien: den Hausfassaden, Brandmauern, Trafokästen, Telefonzellen, Mülleimern, Werbeschildern, Verkehrsmöbeln. Sie versteht sich als blinder Passagier, der die kommerzialisierte und funktionalisierte Stadtoberfläche dreist für seine semiotische Trittbrettfahrerei gebraucht, der mit der »Findigkeit des Schwachen, Nutzen aus dem Starken zu ziehen« (de Certeau), überall im Bedeutungsdickicht der Stadt jene Lücken wittert, durch die sich unorthodoxe, verfremdende, unvorhergesehene Lesarten des Sozialen einschleusen lassen. Und nicht ohne Schadenfreude vermerken die ungebetenen Gäste, dass ihr geleimter Wirt die Zeche für seine eigene Subversion zu zahlen hat. Das Versprechen dieser Sabotage ist eine Schule des Sehens: eine Anstiftung zum selbstbestimmten Umgang mit dem Raum und seinen Codes, ein Warten auf Augenblicke, in denen hinter der Disziplinierungskraft vermeintlicher Notwendigkeiten eine andere Wirklichkeit als etwas Mögliches aufblitzt.

Ist das schon die Revolution? Vielleicht sollte man eher von Romantik sprechen.

4

»Wenn *ich* ein Wort verwende«, sagt Humpty Dumpty, das Ei auf der Mauer, zur kleinen Alice, »dann bedeutet es genau das, was ich es bedeuten lasse - nicht mehr und nicht weniger.« - »Die Frage ist doch«, wirft Alice ein, »ob du den Wörtern einfach so viele verschiedene Bedeutungen geben *kannst*.« - »Die Frage ist«, sagt Humpty Dumpty, »wer die Macht hat - das ist alles.«

Selbst im Wunderland hinter den Spiegeln entpuppen sich Bedeutungsfragen als Machtfragen. Dass sich dies in der realen Welt anders verhält, darf man mit guten Gründen bezweifeln; und vielleicht wird man dann auch eingestehen müssen, dass trotz aller sympathischen Versuche, der Einwegkommunikation des öffentlichen Raums eine poetische Gegenkommunikation unterzuschieben, die symbolische Sprache der Städte im wesentlichen das geblieben ist, was Jean Baudrillard eine »Rede ohne Antwort« genannt hat. Zu ungleich sind wohl die Gewichte verteilt, als dass sich das urbane Display durch die homöopathischen Infiltrierungen der Street Art tatsächlich umcodieren ließe. Man kann die Tristesse der Wirklichkeit tapezieren, wie man will: eine Mauer bleibt eine Mauer. Weder elende Einkaufszentren noch vulgäre Billboards ändern durch die subversive Bastelei ihre Bedeutung, und die Einschüchterungsgesten der Investorenarchitektur werden durch sie genausowenig einladend wie die öden Trabantsiedlungen erträglich oder die Autobahnklebblätter grün. Ja, nicht einmal die

Wut auf alles das findet hier so recht ihr Ventil; denn die Massen eilen an den straßenkünstlerischen Erzeugnissen mit demselben ratlos-apatthischen Desinteresse vorbei, mit dem sie sich auch die Hässlichkeiten des Alltags gefallen lassen (sofern sie nicht das Gekritzel und Geklebe ohnehin zu diesen Hässlichkeiten rechnen). Dass die gutgemeinten Gegenzeichen in eine subkulturelle Selbstbefriedigungsveranstaltung abzudriften drohen, liegt allerdings nicht allein an ihrer Marginalität. Es hat auch mit der kaum auflösbaren Ungereimtheit jeder selbstautorisierten Symbolsetzung im öffentlichen Raum zu tun, einer behaupteten Privatisierung des Urbanen nur die Privatisierung mit anderen Mitteln entgegensetzen zu können. Was als kritische Entäußerung gemeint ist, wird andernorts als visuelle Enteignung wahrgenommen; was sich selbst als Beitrag zur Emanzipation begreift, wird als Akt der Bevormundung verstanden. Und man stellt fest, dass den vorgeblichen Zeichen für das Ausgeschlossene selbst ein ausschließender Distinktionsmechanismus innewohnt: nämlich der einer narzisstischen Reviermarkierung, die eine Grenze zwischen dem elitären Netzwerk der Eingeweihten und dem Heer der verständnislosen Spießler ziehen soll. Die Glaubwürdigkeitsfalle schnappt unvermeidlich zu. So sind es schließlich gerade nicht die funktional-ökonomischen Korsetts der Stadt, die zum Ziel des allgemeinen Zorns werden; es sind vielmehr die semiotischen Zweckentfremdungsmanöver, gegen die das Publikum reflexartig eben jene Normalverhältnisse in Schutz nimmt, die zu demaskieren die ästhetischen Aktivisten angetreten waren.

Doch was eigentlich, bei Licht besehen, entlarven die symbolischen Okkupationen der Street Art? Möglicherweise vor allem: sich selbst. Was sofort auffällt, ist ihr unzweifelhaft gutes Gespür für frisches Design, für den griffigen Spruch, den überraschenden Witz, die clevere Idee. Das sind unübersehbare Qualitäten; aber doch eher solche, wie man sie von berufsjugendlichen Kreativdirektoren erwartet, die ihre Büros mit Kickern und Cappuccinomaschinen ausrüsten und mit 35 ihren ersten Herzinfarkt erleiden. Die stilistische Nähe besonders des elaborierteren *Post-Graffiti* zu den Bildwelten der Lifestylemagazine und Werbeagenturen jedenfalls ist irritierend. Ist das nicht alles eine Spur zu modisch, zu glatt, zu cool, zu gutgelaunt - als gäbe es was zu lachen? Ist das noch authentische Dissidenz - oder schon gegenkulturelle Wellness? Vielleicht sind es deshalb ausgerechnet jene stumpfsinnigsten, ungelenktesten Hervorbringungen der Szene, die weder eine halbwegs annehmbare Optik aufweisen noch einen vernünftigen Slogan hibekommen, an denen der gerechte Zorn auf die städtischen Zähmungsapparaturen unverdünnt zu spüren ist. Und vielleicht müsste es ja genau darum gehen: Symbole zu hinterlassen, die *nicht* angenommen werden und *nicht* vernünftig sein wollen; Spuren, die sich nicht umstandslos als fesches Layout konsumieren oder in eine Botschaft auflösen lassen; Schmierereien, die sich in der Unerträglichkeit ihrer Form gegen die sublimierende Einverleibung sperren; Zeichen, die, weil sie so augenscheinlich gar nichts bezeichnen, offen genug sind, um tatsächlich neue Bedeutungen aufnehmen zu können und als Indikatoren sozialer Exklusion lesbar zu sein. Das nämlich ist das Dilemma einer Urbanismus- und Gesellschaftskritik mit der Sprühdose: dass jeder Versuch, die archaisch verweisungsfreien Nestbeschmutzungen ästhetisch oder inhaltlich zu füllen, aus widerständigen Abwesenheitsnotizen dienstergebene Funktionsträger macht. Die *Arbeit an der Aussage* führt so zur schnellverdaulichen Phrasendrescherei, die der Informationsflut des öffentlichen Raums lediglich weitere Parolen hinzufügt: man ist gegen Krieg und für den Frieden, gegen Abschiebung und für die Freilassung von Mumia Abu-Jamal, gegen Atomkraft und für das Recht auf den gepflegten Drogenrausch - und teilt das der Menschheit umgehend mit. Die *Arbeit an der Form* dagegen führt in die Arriviertheit der Kunst: ein Star wie Banksy hat es dann nicht mehr nötig, seine Werke (wie noch vor wenigen Jahren) heimlich in die Museen zu schmuggeln; stattdessen gehen die Originale - nach kurzer Quarantäne im subversiven Durchlauferhitzer - bei Christie's oder Bonhams für fünf- und sechsstelligen Pfundbeträge über den Tresen, während den weniger betuchten Fans die Reproduktionen als Coffee-Table-Books feilgeboten werden. Und das ist immerhin noch ehrlicher als etwa die Selbstausslieferung von Street-Art-Größen wie Zevs oder Blu, die im Sommer 2006 das Wuppertaler Stadtgebiet in einer konspirativen Nacht-und-Nebel-Aktion mit ihren Werken überzogen - eingeladen, finanziert, generalstabsmäßig geplant und an der Sicherheitsleine geführt von den PR-Leuten eines österreichischen Koffeinbrausekonzerns.

Nonkonformismus ist käuflich und verkauft sich gut. Wie aber entkommt man einem System, das sich selbst den Dissens noch als *radical chic* einverleiben kann? Man mag davonrennen und Haken schlagen, indem man jedes Jahr eine neue Variante der

urbanen Dekoration erfindet: man kachelt Freiluftmosaike, fräst mit Hochdruckreinigern blendendweiße Logos in den Schmutz der Fassaden, baut Miniaturdioramen aus Spielzeugfiguren in die Winkel der Stadt. Doch das wird schnell zum Wettlauf zwischen Hase und Igel, bei dem die Widerspenstigkeit der Street Art sich totläuft und ihre kommerziellen Nachlassverwalter auf eine schöne Leiche warten. Gerade weil die ästhetischen Mittel der »semiologischen Guerilla« (Umberto Eco) dem Design bisweilen ununterscheidbar nahestehen, gibt es kaum mehr ein Instrument aus dem alternativen Werkzeugkasten, das nicht seinerseits ökonomisch entwendet und mit geborgter *street credibility* unter die Zeichen des öffentlichen Raumes gemischt würde. So wandelt sich die dissidente Geste zum umsatzfördernden Geschmacksverstärker und der *artist* zum nützlichen Idioten einer Werbeindustrie, die er kostenlos mit Ideen beliefert. Die Opfer dieses Diebstahls wiederum dürfen sich über die feindliche Übernahme nicht einmal beklagen, ist doch die Wiedereinsetzung fremder Elemente in eigene Diskurse genau ihre Taktik. Ihre Subversion indes endet tragisch: als affirmativer Wurmfortsatz eben jener Wirklichkeit, die sie einmal unterminieren wollten.

Umso trauriger und umso schöner, umso nutzloser und umso wichtiger, dass überall, Tag für Tag, so viele unverbesserlich Hoffende versuchen, die Möglichkeit des Gegenteils zu beweisen. Es ist ein verdammt schmaler Grat, auf dem sie balancieren wie Humpty Dumpty, das Ei auf der Mauer.

Und selbst das fällt bekanntlich herunter.

Christian Hartard  
**Subversion Eats its Children.**  
Notes during a walk through the city of symbols

(2009)

Laugh now, but one day we'll be in charge.

Banksy

1

Street Artists seem to believe in revolution. Hardly any publication, at any rate, which takes on board the basis-aesthetic illustration of the city sphere, can do without the mobilization of its vocabulary: Rebellion! Subversion! Civil disobedience! Resistance! Guerilla! Shouted from every nook and corner. Are the barricades burning yet? Can you see the beach underneath the cobble? Well, not quite yet. For now, they make do with attaching colorful stickers to lamp posts. But just you wait...

By the way, my father is also a believer in revolution. Somewhere in the far left of the chest of this retired civil servant beats a revolutionary's heart which makes him say comical things every once in a while: that it is about time (for instance) the bigwigs be tied to lamp poles already. My father, however, also believes in the revolutionary potential of his private orthography whose main characteristic is its consequential lower case writing style. The sticker sedimentations proliferating over the lighting facilities and illumination mediums of the city, on the other hand, he deems to be concrete evidence for a rapidly spreading vandalism.

Consequently, it is hard to reach an accord on the definition of revolution – or the adequate use of lamp poles, for that matter.

2

The fact that accord is so hard to come by is a signature of contemporary society. One might call this pluralization, one might take pleasure in the stimulating polymorphism of society or regret its puzzling complexity. Most of all, however, one can attest a gain in freedom, a freedom which Street Art, among others, owes its existence to: one may deviate, contradict, rub oneself raw over. And one can even hope for sympathy for illegal forms of expressing this difference – at least with that part of the audience which in it sees their own (actual or desired) difference to the normal, every-day, conventional depicted and justified. Whoever draws meaning from their own otherness, need not moan about the fact that others are different too, that the universal terms the past may remain intact but that behind the façade that which they were once supposed to denote and keep together has dissolved into individual fragments. Society, morals, truth, reality, the entire arsenal of former indivisibilities has since frayed under the centrifugal forces of modernism into disparate milieus and functional spheres of conflicting interests and world views, moral discrepancies and two-faced truths which are patched together after a fashion with the silken thread of a consensual terminology. Nevertheless, there is discomfort about this dissipation; there is a desire for unifying moments, for a connection of that which is falling apart, for an Archimedean point from which this fragmented world may be comprehensible as a whole and unviolated. The notion that such a place must remain utopia, a non-place, does not hinder one in the search for the concrete thing: in the public space of our cities we hope to find it.

Because this is at the core of all death songs and resurrection hymns which conjure the urban sphere: that this is a place, or has been, or really should be, in which society can glimpse into their own faces as if in front of a mirror. Yes, better yet: a place in which it

can be experienced as an ideal composition of all its heterogeneous elements. Such a harmony-drunk conception of the public sphere is, however, not only naïve but, more than that, dangerously totalitarian as it offers the dream of a cleansed social interface free of aberrations and free of contradiction as medicine against social disavowals. Somewhat more sober, albeit not without starry-eyed optimism, is the hope that the public sphere were to at least offer a truthful effigy of these disavowals: a kaleidoscope in which the sundries might appear juxtaposed but still jointly visible, in which the conflicts aren't hidden, but remain solvable through their evidence alone. Nevertheless, the idea of a public space which collects the dispersed in one place and visualizes it plainly, it presupposes that, indeed, all have access to this stage. Nothing would be peccated, not the beautiful nor the dingy, not the loud nor the quiet, not the well-liked nor the cranky. But what if even the minimal demand of a coexistent presence of the diverging is an illusion? If in the reality of the drifting-apart town society by no means encounters itself, not different on different, but only same on same because the public space has long been cut up into functional zones and separated into social monoculture because the unrepresentable, the objectionable, has been marginalized and abandoned?

Architecture and urban design are symbolic representations of the dynamics of power and impotence, imprints of social structures, orders, norms which are branded into the inmates of the symbolically over-formed town in a highly effective manner and, thus, as a reality perceived to be true. Whatever is not represented doesn't exist in their reality. So, when graffiti drawers, stencil sprayers, sticker attachers, cut-out gluers, open-air installers, guerilla gardeners, ad shredders, over-poster painters, and other Street Artists are driven by the mission to lodge themselves into the cracks of the city and to re-conquer dissident recesses of attention in the public space against the blind spots of consciousness – then, all their legacy as representatives could stand for everything that is discarded as urban throw-out. They can raise the assumption that there is a life beyond the functional gearing, beyond the architectonic cosmetics and economic battery of the urban space. The products of Street Art themselves would become symbols: hinting at that which is absent or, more precisely: the absence of that which is absent.

They would be, if you like, abstract symbols in their purest form: placeholders, namely, for that which was made invisible in the public space.

3

Each city is a book. As across the lines of a text does our glance wander or do our feet walk. The houses and walls of the city, its streets and squares, the wide expanses, the hidden backyards, the ornament of lamps, advertisement columns, traffic lights, neon signs: all of these are letters, words, sentences, which want to be read. Among them are exclamation marks like the glass palaces of the banks and insurance companies which have outstripped the churches and town halls of old. Question marks mix among them: a construction trench, fallow land, housing estates of the satellite towns – what was there in the past, where does it continue, where will it cross to? Between dashes – a bench in the park, spacing greens, a bridge from here to there. Forward, backward, sideways, one stutters along main clauses and auxiliary clauses, stumbles over omissions and insertions. One protocols the laconic announcements of a red light or the whine of billboards, the gruffly No of a fence as much as the friendly summons of the shopping malls (that, because the gentle force of their glittering squeaky clean interior keeps the unwanted away as it is, can very well do without fences). To move about city means: being part of a story which is assembled from a myriad of symbols; from mediums of social reality which, depending on the critical distance of the reader, manifests itself either openly behind its symbolic copy or remains concealed illegibly. But who tells the story? And would we write our own stories into the text of the city, those insignificant episodes, meaningful only to us, those small private adventures?

We have to arrange ourselves in this city of symbols in order to make it habitable. Every day, we seek to make this space meaningful to us by using it according to our needs (or by evading it), by dressing it with subjective memories (or by forgetting it), by perceiving its symbols as important (or by ignoring them as unimportant). Maybe we even succeed in discovering those spots in which the finished product of the urban design can be outsmarted: the beaten track one draws off that path, the skateboard which glides over

handrails and concrete ramps. Such a personalization of the urban world of symbols is, admittedly, constricted to close boundaries through a rigid definition of function and factual practicability of the constructed environment. Is the alternative interpretation of already existing signs still possible in principle, does the alternative production of new signs fail throughout in the light of administrative, legal, and not last financial barriers. Therefore, Street Art is left to search for the crazes in the symbolically sealed armors, to settle in the footnotes and between the lines of the urban text. Their self-authorization strategy is, thus: parasitic: if the potential of an own production of symbols is limited, one can still plunder the armory of one's opponent. With just that »splintered, tactile and tinkering creativity,« which Michel de Certeau recommends in *The Practice of Everyday Life*, Street Art poaches in the already existing mediums: the house fronts, firewalls, transformer boxes, phone booths, garbage cans, billboards, traffic furnishings. It perceives itself as a blind passenger who audaciously uses the commercialized and functionalized city surface for its semiotic freeloading; who, with the »ingenuity of the weak to benefit from the strong« (de Certeau), scents the loopholes in this thicket of meaning through which one can smuggle unorthodox, alienating, unexpected variants of the social. And not without schadenfreude do the gatecrashers annotate that their spoofed host will have to pay the bill for his own subversion. The promise of this sabotage is a school of seeing: an instigation of the self-determined use of the space and its codes, a waiting for moments in which behind the disciplining power of alleged necessities flares up another reality as something possible.

Is this revolution already? Maybe we should rather speak of romanticism.

4

»When I use a word,« says Humpty Dumpty, the egg on the wall, to little Alice, »it means just what I choose it to mean, neither more nor less.« – »The question is,« interjects Alice, »whether you *can* make words mean so many different things.« – »The question is,« says Humpty Dumpty, »which is to be master – that's all.«

Even in Wonderland do questions of meaning turn out to be questions of power. That this is different in the real world, one may doubt with good reason; and perhaps one then has to admit that, despite all friendly attempts in foisting a poetic counter-communication on the one-way communication of the public sphere, the symbolic language of the cities has essentially remained the same that Jean Baudrillard called the »speech without response.« The weights might be distributed too unevenly as that the urban display may, indeed, be re-coded by the homeopathic infiltrations of Street Art. One can wallpaper the dreariness of reality as one wants: a wall remains a wall. Neither sordid shopping malls nor vulgar billboards change their meaning through the subversive bricolage, and the intimidating gesture of investor architecture become no more inviting as the dismal satellite towns become bearable or the freeway shamrocks become green. Not even the anger over all this can necessarily find its outlet; because the masses hurry past the Street Art products with the ever same baffled-apathetic lack of interest with which they put with the ugliness of the daily routine insofar as they don't count the scribbles and sticking to belong to this ugliness). That the well-intentioned counter-signs threaten to drift into a subcultural self-gratification event is not only to be attributed to their marginality. It also has to do with the hardly terminable inanity of each self-authorized flagging of symbols in the public sphere: that an alleged privatization of the urbane can only be countered with the privatization by other means. What is meant to be a critical externalization is elsewhere perceived as a visual expropriation: that which claims to be a contribution to emancipation, is understood as an act of patronization. And one notes that the feigned signs for the excluded itself inheres an excluding mechanism of distinction: namely a narcissistic marking of territory which is meant to draw the boundary between the elitist network of the hepcats and the army of uncomprehending Philistines. The credibility trap snaps automatically. In the end, it is surprisingly not the functional-economic corsets of the city which become the aim of general scorn; it is rather the semiotic maneuvers of misappropriation against which the audience reflexively comes to the defense of exactly those social conventions which the aesthetic activists stepped up the demask.

But what, actually, if observed in light, do the symbolic occupations of Street Art expose? Possibly to start with: themselves. What becomes immediately apparent is their



undoubtedly good sense for fresh design, for the catchy phrase, the surprising wit, the clever idea. These are inestimable qualities, but only such that one might expect from forever young creative directors who equip their offices with football tables and cappuccino makers and suffer from their first heart attack at 35. Especially the stylistic proximity of the elaborate post-graffiti to the picture-worlds of lifestyle magazines and advertisement agencies is rather irritating. Is this not a tad too stylish, smooth, cool, or cheerful – as if there was something to laugh about? Is this still authentic dissidence – or is it already countercultural wellness? Of all things it is maybe those jaded, awkward products of the scene that neither display a reasonably decent visual effect nor get a passable slogan on which the righteous scorn toward the urban domestication apparatuses can be felt. And maybe it should be about just that: leaving symbols, that are *not* accepted and are *not* meant to be sensible; traces that can *not* be consumed as a smart layout or simply be dissolved into a message; hackwork which in the intolerability of their form balk at the sublimating annexation; symbols which, because they so ostensibly do not denote anything, are open enough to indeed absorb new meanings and are recognizable as indicators of social exclusion. This, namely, is the dilemma of an urban and social criticism with the spray tin: that each attempt to fill archaic, reference-free signs with meaning or aesthetics turns resistant symbols of absence into functional requisites. The *work on the message*, thus, leads to easily digestible phrase-mongering which merely adds more paroles to the information explosion of the public sphere: one is against war and for peace, against deportation and for the release of Mumia Abu-Jamal, against nuclear power and for the right to a cultivated purple haze – and promptly informs mankind of this. The *work on the form*, on the other hand, leads to the establishment of the arts: a star like Banksy is then no longer required to (as he was only a few years ago) secretly smuggle his works into museums; instead, the originals go – after a short quarantine in the subversive flow heater – over the counters at Christie's or Bonham's for five or six figure of British Pound sums, while the less moneyed fans are peddled with reproductions in the form of coffee table books. After all, this is still more honest than, say, the self-extraction of Street Art gurus like Zevs or Blu, who coated the town sphere of Wuppertal in the summer of 2006 with their works in a cloak-and-dagger operation – invited, financed, planned and lead on a safety line by the PR people of an Austrian caffeinated soda corporation.

Nonconformism is venal and sells well. But how does one escape a system that can imbibe even dissent as radical chic? You might run and sidestep by inventing a new kind of urban decoration every year: one tiles open-air mosaics, one uses pressure washers to till dazzlingly white logos into the dirt of the facades, one builds miniature dioramas of toy figures into the corners of the city. But this quickly turns into a *Race between Hare and Hedgehog*, in which the unruliness of Street Art plays itself out and its commercial ancillary executors await a lucky stiff. Just because the aesthetic means of the »semiological guerilla« (Umberto Eco) are, at times, very close to the design, there is hardly an instrument in the alternative toolbox anymore that itself could be misappropriated economically and mixed under the symbols of the public sphere with borrowed street credibility. Thus, the dissident gesture turns into a sales-promoting flavor enhancer and the artist then becomes the useful idiot of an advertising industry which he provides with ideas, free of charge. The victims of this theft, on the other side, must not lament this hostile takeover, as the re-installment of foreign elements of their own discourses is exactly their tactics. Their subversion, meanwhile, ends tragically: as an affirmative appendix of just that reality which, at one time, they had wanted to undermine.

All the sadder all the more beautiful, all the more useless and all the more important, that everywhere, day in and day out, so many diehard hopefuls try to prove the possibility of the contrary. It is a pretty damn fine line on which they balance – like Humpty Dumpty, the egg on the wall.

But even that, as is well-known, falls down.

—

Zitierhinweis:

Christian Hartard: Die Subversion frisst ihre Kinder. Notizen beim Spaziergang durch die Stadt der Zeichen. Engl. u. d. T. „Subversion Eats its Children. Notes during a walk through the city of symbols“ in: Stickers #2, Die Gestalten Verlag, Berlin 2009.

<http://www.hartard.com/texts/subversion.pdf>